

在先锋与传统之间——过士行剧作的美学追求

胡志毅

—

在 90 年代的中国话剧创作中，过士行是一个值得重视的剧作家。我们很难将他简单地归为现实主义还是现代主义，抑或是后现代主义。一方面，在现代主义戏剧中，他的话剧创作和 80 年代的高行健、马中骏等人的“探索戏剧”相呼应，表现出“荒诞”戏剧中的悖谬。同时他的剧作在艺术手法上和 90 年代的“先锋戏剧”显示出不同的美学趋向；另一方面，他的创作应该说是从某种程度上承袭了老舍所创立的“京味”现实主义戏剧的传统，但又表现出对“京味”现实主义戏剧的解构，成为 90 年代中国话剧的一个“个案”。我们似乎应该通过西方的批评理论和中国的传统批评兼用的方式来进行阐释，才能真正揭示他的“闲人三部曲”——《鱼人》、《鸟人》、《棋人》，以及《坏话一条街》在 90 年代话剧创作中的意义。

一、寓言与道禅：生存状态的悖谬

中国新时期以来的戏剧有两个倾向，一个是具有现代主义和后现代主义倾向的“探索戏剧”和“先锋戏剧”；一个是传统的现实主义戏剧。中国的现代主义戏剧或后现代主义戏剧，或多或少地受到西方戏剧的影响。富有趣味的是，80 年代称“探索戏剧”，主要有高行健和马中骏等人；90 年代称“先锋戏剧”，主要有孟京辉、牟森等人。传统的现实主义戏剧，除了主流的现实主义戏剧之外，就是老舍开创的“京华风俗戏”，或称“京味”的现实主义戏剧。80 年代有苏叔阳、李龙云，90 年代有中杰英、郑天纬等人在“京味”现实主义戏剧上作出过贡献。苏叔阳的《左邻右舍》、李龙云的《小井胡同》、中杰英的《北京大爷》、郑天纬的《古玩》等都反映了特定的历史时期的北京市井生活，是典型的现实主义的戏剧创作。

过士行在 80 年代观摩了大量的现代主义的和现实主义的戏剧，90 年代在他进入创作的时候，必然面临选择。他在苦苦思索之后选择了一种特殊的方式，以一种“先锋”的精神出现，但又似乎不是“先锋戏剧”；同时又显示出“京味”现实主义戏剧的特点，但又有着明显的区别。也就是说，他在先锋与传统之间选择，并在这个基础上另辟蹊径，从生命的体悟开始，进而从哲学的精神升华。他在《我的创作道路》说，他是从马中骏的《红房间·白房间·黑房间》的“现代童话剧”得到启发，又从铃木大拙与佛洛姆合作著的《禅与心理分析》中得到“顿悟”。“悖论、老庄与禅在智慧的层面上互相辉映”，并且“突然对荒诞戏剧以来的后现代戏剧有了新的感受”。（1）正是在这种强烈创作冲动下，他创作了“闲人三部曲”：《鱼人》、《鸟人》和《棋人》及《坏话一条街》。

富有趣味的是，高行健在 80 年代受到西方现代主义戏剧的影响，如《绝对信号》、《车站》、《野人》等剧，后来又创作了《彼岸》。但是，在 90 年代到法国之后，也开始对于庄子和禅发生兴趣，创作了《冥城》、《八月雪》等一系列剧作。但是，高行健试图“建立一种现代的禅剧”，

(2) 而过士行却是在“悖论、老庄与禅”的“互相辉映”中表现一种现代的“寓言”。“闲人三部曲”及《坏话一条街》就是表现现代人的普遍困境的“寓言”剧。

在过士行的作品中，鱼人、鸟人、棋人都是渔道、鸟道、棋道的体现者。《鱼人》中的钓神，一出场就有仙风道骨，他唱道：“不入深山访僧道，偏向绿水寻逍遥。”这很有点类似中国传统戏曲中的上场诗。而他和老于头的对白中，也显示了这种境界，老于头问：“西天能钓鱼吗？”钓神说：“西天有灵山，垂钓云海间。”老于头问：“佛祖能答应吗？”钓神说：“如来拈花微笑，金刚眼圆睁。妙法听鱼跃，参禅凭钓杆。”《鸟人》中的三爷养鸟已经养到很高的境界，他养蓝点颏儿，说这鸟“要是叫出两声伏天儿（学蝉鸣），那才是上品”。他可以从这两声鸟叫，听出“如临草塘柳岸”。鸟的这种境界连鸟类学家陈博士“都不知道鸟还有这么多的奥妙”。《棋人》中的何云清和司炎的最后对局，下到最关键的时候，女孩媛媛来说“快来看呀，天上过雁哪！”何云清居然急步走向媛媛，“多少年啦，光低头下棋，没抬头看天呀！”而在《坏话一条街》中，“神秘人”拐走了媳妇，花白胡子一再要媳妇穿上鞋，而媳妇说“我再也不穿啦！”这种表现方式都是哲学式的，是一种“道”和“禅”的体现。

但是，过士行不是采用一般的“寓言”和“道禅”的方式来概括生活，而是努力发掘生存状态的悖谬。换句话说，如果仅仅考虑“寓言”和“道禅”是很难具有戏剧性。他说：“我最喜欢《罗慕禄斯大帝》和《天使来到巴比伦》。悖论是迪伦马特戏剧中的瑰宝，他的嘲弄逻辑、反讽历史的奇想无不来源于此。”(3) 过士行的戏剧也是采用悖论的方式来思考生活。这种思考表现在他的剧作中，发现了生存状态的悖谬。在《鱼人》中，钓神和老于头的对峙，一个一定要钓 30 年来一直梦想的大青鱼，最后一次钓鱼，一个是三十年来一直在保护这条大青鱼，也是最后一次保护这条大鱼。因为这条大青鱼是大青湖的水神。最后是老于头成为一条鱼被钓神钓上来。在《鸟人》中，本来应该是丁保罗来给三爷这些“鸟人”作心理分析，但是在最后变成了三爷采用京剧审堂的方式，拷问心理分析医生丁保罗。在这里，戏剧变成了一种“公案”。在《棋人》中，何云青和司炎的最终对局，是一盘“绝命棋”，是为了以后不再下棋。但是最后司炎在输掉了这盘“绝命棋”以后，化作鬼魂来和何云清复盘，发现他的棋并没有死，而人已经死了。这是生死意义上的悖谬。而《坏话一条街》中的耳聪和目明来到槐花胡同，一个收集民谣，一个要看槐花，耳聪最后通过民谣发现不应该来槐花（坏话）胡同，而目明则将槐树上的灭火器泡沫当做了槐花。在这里，生存状态的悖谬是通过听觉和视觉的错位来实现的。

二、象征与趣味：“闲人”形象的解构

无论是80年代的“探索戏剧”，还是90年代的“先锋戏剧”都具有象征性。高行健、刘会远的《绝对信号》，在艺术上做了很多的探索。剧中人物没有确切的姓名，而只是冠之以黑子、小号、蜜蜂、车长、车匪等。这是象征主义常用的手法，而行进中的列车具有明显的象征意义。马中骏、秦培春的《红房间、白房间、黑房间》，剧中表现了一群修路的青年工人和一个被骗、被玩弄但尚未察觉自己处境的农村少妇之间的关系。青年工人们不忍心将真情告诉这个少妇，有意编造了这个近似寓言的故事。剧作家试图探寻一种人类精神的内在真实，使得整个剧显得非常富有象征性。

在90年代的“先锋戏剧”中，孟京辉的《我爱×××》中的8个演员所喊出的无数个“我爱×××”和天幕上投放的领袖、明星的幻灯照片，都可以分析出他的象征意象，但是其主要意图是表现声音和形象之间的张力。而牟森的《零档案》则更是一种“词语集中营”。它是“叙事时间”和“生命中可怕的幽灵”的“镜像”和“符号”（张柠语）。

而过士行的剧作所表现出的象征意味，明显地和西方象征主义的戏剧相似，如《鱼人》中人物的设置，钓神、万司令、教授等，还有神秘的音响，是象征着大青湖的水神大青鱼的，这种神秘的音响，是作为一个主导性的意象而存在的，它导致剧中人物最后的悲剧。《鸟人》中的三爷、百龄张、陈博士等等，而在《棋人》中，出现了何云清与鬼魂的对白。在《坏话一条街》中出现了神秘人等等都具有象征意味。

但是，过士行不仅采用西方现代主义戏剧中的象征手法，也对中国传统戏剧中的趣味十分青睐。从老舍开始的“京华风俗戏”，展示了“京味”文化的独特魅力。“京味”是“由人与城间特有的精神联系中发生的，是人所感受到的城的文化意味”。“京味”尤其“是人对于文化的体验和感受方式”。（4）老舍的《茶馆》开创了“京味”的现实主义戏剧。人们一说起老舍，“北京味”会成为“立刻跳入脑海的中心概括词”。（5）在八九十年代苏叔阳的《左邻右舍》、李龙云的《小井胡同》、中杰英的《北京大爷》、郑天纬的《古玩》等戏剧都展示了“京味”文化，如北京城的茶、四合院、胡同和古玩等各个方面。但是这些“京味”戏剧却都是从特定的历史情境中展开的。

过士行的戏剧虽然也表现了鱼人、鸟人、棋人以及民谣等“京味”文化的景观（相比之下《鸟人》和《坏话一条街》更具有“京味”），但他却从特定的历史情境中“抽象”出来，使他获得了一种趣味。而这种趣味，正是“京味”戏剧的魅力所在，也是北京人艺的风格所在（过士行的“闲人三部曲”前两部《鱼人和《鸟人》都是由北京人艺演出的，《棋人》虽然是由他所供职的中央实验话剧院演出，但是导演依然是林兆华》）。

确实，在中国的传统美学中，趣味是一种艺术的境界。汤显祖曰：“凡文以意趣神色为主。”（《玉茗堂尺牍之四·答吕姜山》）李渔道：“‘机趣’二字，填词家必不可少。机者，传奇之精神；趣者，传奇之风致。少此二物，则如泥人，土马，有生形而无生气。”（《闲情偶记·词曲部·重机趣》）在20年代，熊佛西就倡导过“趣剧”。他说，“任何派别的剧本，只要其中蕴蓄着无穷的趣味，即是上品”。（6）过士行追求的就是这种“上品”。在过士行的剧作中，鱼人、鸟人、棋人都是一些有“趣味”的人。

《鱼人》中的钓神就是如此。钓神和老于头，一个钓鱼，一个养鱼。钓神出场时，老于头通过他在草堆里捡火柴棍儿就知道他是一个钓鱼的。他们俩的对口鱼经非常精彩。在《鸟人》中，“鸟人”说起养鸟来，那神气劲儿，令人拍案叫绝。《棋人》中的何云青下棋已经下到了痴迷的程度。在《坏话一条街》中，神秘人也有点半人半仙的味道。

过士行非常注重趣味，而只有闲人才有时间讲趣味。因此他笔下的这些有趣味的人又称之为“闲人”。对于一个社会来说，确实要有“闲人”，有文化教养的人，不是通过“忙”来实现的，而是通过“闲”来培育。因此“闲人”往往是高人。应该说，过士行的戏剧继承了老舍的传统。如果说，老舍是真正同市井中的三教九流打交道，那么，过士行却是和市井中的高人神交。但是，剧作家并没有把这些有“趣味”的高人，一味作为正面形象来表现，而是采用解构的方式，将这些人看作是“异化”的人、“病人”。就像田本相教授所说的“是个性的泯灭，是对迷恋的失望，甚至从‘文化的自恋’到‘文化的自戕’”。（7）

《鱼人》中的钓神为了钓鱼，儿子淹死了，老婆也跑了，但是一直念念不忘钓条大青鱼。养鱼人老于头有着生理的疾病，不能生育，所以他就通过养鱼来体现他的生命价值，鱼是繁殖能力的象征。最后是老于头对钓神作了解构。《鸟人》中的“鸟人”视鸟如命。这在精神分析学家丁保罗看来是最典型的“病人”，他出资建立了一个“鸟人心理康复中心”来治疗这群鸟人。但京剧演员兼鸟人的三爷却以京剧“公堂拷问”的方式，拷问出这位精神分析学家本人也是一个“病人”。在这里，有一系列的解构，丁保罗对三爷的养鸟作了解构，三爷用京剧的拷问对丁保罗作了解构。最终又是陈博士制成的褐马鸡解构了鸟人，锁着铁链的黄毛解构了鸟人也解构了京剧。《棋人》中的何云青所看重的“传人”司炎是个“疯子”，属于“文疯子”之类的。司炎最终以一盘“绝命棋”而“绝命”，是对围棋的解构。《坏话一条街》中的神秘人，已经也是一个病人，他患了福尔摩斯综合症。最后拐跑了“媳妇”。

三、仪式与语言：戏剧本体的回归

如果过士行的剧作，都是表现“寓言”、“道禅”、“象征”、“趣味”，那么普通观众也不会有兴趣。换句话说，他的“闲人三部曲”，尤其是《鸟人》之所以获得观众的喜爱，是因为剧作

家没有仅仅以“寓言”与“道禅”来教化人，也没有仅仅以鱼人、鸟人和棋人的“象征”和“趣味”来感染人，而且还以“仪式”、“语言”来吸引人。

英国戏剧理论家弗兰西斯·爱德华（Francis Edward）指出，“戏剧必定是伴随着仪式开始的”。（8）在19世纪末现代主义戏剧兴起的时候，马拉美“想到戏剧的象征主义，并预见会出现一种祭礼式戏剧”。（9）到了后现代戏剧，出现了“仪式戏剧”。在80年代“探索戏剧”和90年代的“先锋戏剧”中，都有不同程度的仪式性。“探索戏剧”的仪式化探索是从高行健的《野人》开始的，这出剧是通过生态学家到原始森林中去追寻“野人”之谜，用一个礼仪场景和另一个礼仪场景的更替，向我们提出了一个当代的重大主题。它是由“开天劈地”、“森林”、“水宰”、“旱魃雉舞”构成了礼仪性的复调结构，使人在忧虑中展开丰富的想象，在这永恒的生命仪式中感受到深刻的美学意蕴。刘树纲的《一个死者对生者的访问》以一个和歹徒搏斗牺牲的英雄叶肖肖的死后复活、返回人间作为契机，和那些见死不救的苟且偷安者进行对比，最后主人公消失了，“人们昂首倾听——仿佛空中传来永恒的鼓声！”这是一种前后呼应，首尾相联的祭献仪式。

到了90年代的“先锋戏剧”中仪式的永恒性和崇高性消解了，变成了“一种自虐仪式。”

（10）孟京辉的《恋爱的犀牛》中，犀牛养育员马路在黄昏爱上了一个叫明明的姑娘，最后通过绑架的方式来完成一个爱的仪式。这个仪式是自虐方式的游戏。在“京味”现实主义戏剧中也有仪式，郑天纬的《古玩》中腊月二十三，隆家摆出了镇宅宝鼎祭奠先人，但这种仪式往往是为了展示了民间文化的场景。

在过士行的剧作中，仪式，既不是自虐性的游戏，也不是民俗性的展示，而是一种生命的“过渡”，一戏剧的“突转”（从这个意义上他的剧作和老舍的《茶馆》所表现出来的仪式是一致的，如老舍的《茶馆》中结尾，3个老人用纸钱自己祭奠自己的仪式）。过士行剧作的仪式性是在最后一刻的对峙和对局中出现的，非常具有戏剧性。在《鱼人》中是钓神和养鱼人老于头的对峙，最后养鱼的最后被钓鱼的所钓。在《鸟人》中，是三爷和丁保罗的对峙，采用“戏中戏”的方式。在《棋人》中是何云清和司炎的对局，这盘“绝命棋”就成了最后的仪式。而在《坏话一条街》中，仪式性是消解了，更多的是注重“坏话”在戏剧中的作用。

中国的话剧，是洪深的翻译显示出和戏曲明显的区别，话剧确实有“话”的特点。80年代的“探索戏剧”，尤其是90年代的“先锋戏剧”，特别注重舞台的形体造型，以至于有人惊呼“今天话剧还姓话吗？”像张广天的《鲁迅先生》、任鸣《第一次亲密接触》、孟京辉的《臭虫》等不是吉他、流行歌曲，就是杂耍、舞蹈。戏剧语言在“先锋戏剧”和“实验戏剧”中被消解了。也许这是因为阿尔托在《残酷戏剧》中强调戏剧的“象征性动作、面具、姿态、个别或整体的运动，都具有无数的含义，成为戏剧具体语言中的重要部分”，在这之后许多现代主义戏剧家往往忽视戏剧有

声语言。其实，这是曲解了阿尔托的意思。阿尔托希望恢复戏剧已有的梦幻。“问题不在于取消有声话语，而在于使字词具有它们在梦幻中所具有的重要性”。（11）

相比之下，京味的现实主义戏剧非常讲究语言。老舍是公认的语言大师，他的剧作最显著的特点就是他的语言功夫。苏叔阳、李龙云、中杰英、郑天纬等人的剧也非常注重语言。从这个意义上说，过士行的剧作继承了“京味”现实主义戏剧的传统，通过他的语言显示他独特的戏剧才能。

《鱼人》中的语言，除了钓神和老于头的对白之外，还有钓鱼人万司令、侯子、教授的对白。另外还通过号子，如搬动石头填湖那场戏就是如此。在《鸟人》中，剧作家不仅表明了他对于“鸟人”养鸟的精通，也通过寓言塑造了鸟人的形象。如“鸟人”百灵张因为自己的百灵鸟学到孙经理的玉鸟的叫声，不仅将孙经理的鸟摔死，也将自己的鸟摔死，“王八蛋，我养了三年百灵，没一句脏口。”说完一口气没接上来便昏厥过去。《棋人》在何云清和司炎的对局，棋局的惊心动魄是通过聋子、胡铁头、鬼头刀、一子不舍、双飞燕等人的对白来显示的，这显示了剧作家作为围棋世家的内行，也显示了他的用戏剧语言来营造气氛的功力。而在《坏话一条街》中，不仅人物的语言非常鲜活，而且民谣成了戏剧中具有“魔力”的重要组成部分。

值得指出的是，90年代的戏剧，已经从剧作家本位转换成导演中心。如果说80年代高行健和林兆华的合作，人们的关注点还在高行健的话（当时他们俩人的合作，有关戏剧的观念更多的是高行健在言说）那么90年代过士行和林兆华的合作，人们的关注点则更多地转向林兆华了（这时他们俩的合作更多地是林兆华在言说）。换句话说，在80年代更多的是导演注重对剧作的原意的阐释，而90年代则更多的是导演根据自己的意图来阐释剧作。像80年代高行健的前期剧作一样，过士行的90年代的剧作“闲人三部曲”都是林兆华导演。过士行对于林兆华导演的前两部剧，还算满意，而对于林导演的他的第三部剧《棋人》，却是表现出明显的微词。其关键的就是，林兆华对于过士行剧作文学性的曲解。

同时，90年代的戏剧，也多半是导演的戏剧，除了林兆华之外，孟京辉导演的戏剧，如《我爱×××》、《恋爱的犀牛》等，虽然有廖一梅编剧，但是人们更多的是关注孟京辉，而将编剧廖一梅忽略了。而他更多的戏剧都是根据名剧或者名著改编。田沁鑫的戏剧是自编，自导，她的《生死场》、《狂飙》就是如此。她的导演身份掩盖了编剧的身份（但也是改编自名著或者名人的生平）。还有像查明哲的《纪念碑》、《死无葬身之地》以及最近的《这里的黎明静悄悄》等也是根据西方剧作或小说改编的（这些戏剧之所以成功，除了导演的作用外，就是它有很强的剧作基础，像萨特的《死无葬身之地》，本身就是“境遇戏剧”的经典）。我们不否认戏剧导演的重要，但是也不能因此而忽视了戏剧的剧作基础。因此，研究过士行的话剧创作，可以理解他的剧作在90年代中国话剧文学性上的典范意义。

(1) 过士行：《我的写作道路》，《坏话一条街——过士行剧作集》中国国际广播出版社 1999 年版，第 357 页。

(2) 赵毅衡：《建立一种现代禅剧——高行健近期剧简论》，《今日先锋》1999 年第 7 期。

(3) 过士行：《我的写作道路》，《坏话一条街——过士行剧作集》中国国际广播出版社 1999 年版，第 357 页

(4) 赵园：《北京：城与人》上海人民出版社 1991 年版，第 18 页。

(5) 宋永毅：《老舍与中国文化观念》台湾博远出版有限公司 1993 年版，第 193 页。

(6) 熊佛西：《戏剧与趣味》，《中国现代戏剧家熊佛西》中国戏剧出版社 1985 年版，第 248 页。

(7) 田本相：《过士行剧作断想》，《坏话一条街——过士行剧作集》中国国际广播出版社 1999 年版，第 323 页。

(8)

Francis Edward. Ritual and Drama .Lutterworth press Guildford and London, 1976. p9.

(9) J·L·斯泰恩《现代戏剧的理论与实践》（三）中国戏剧出版社 1989 年版，第 3~4 页。

(10) 厉震林：《寓言与仪式——论中国前卫话剧的怪诞意识》，《剧作家》，1998 年第 3 期。

(11) 阿尔托：《残酷戏剧——戏剧及其重影》中国戏剧出版社 1993 年版，第 91 页。